

Dariusz Kosiński

## Przedstawienie

**Słowa klucze:** performans, przedstawienie, widowisko

Przedstawienie to termin w jakiejś mierze (przynajmniej historycznie) opisujący specyficzną odmianę performatyki realizowaną od kilku lat w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie prowadzimy specjalność „performatyka przedstawień”. Jednocześnie jest to pojęcie, które wywołuje niekiedy konfuzję oraz zarzuty niepotrzebnego mnożenia bytów. Dla wielu osób nie jest też do końca jasna jego relacja z dwoma innymi określającymi przedmiot badań *performance studies*: performansem i widowiskiem. Czując się w dużej mierze odpowiedzialny za wprowadzenie specyficznego rozumienia przedstawienia w obieg performatyki, postaram się je wyjaśnić wraz z praktycznymi powodami i konsekwencjami jego przyjęcia.

Zanim jednak przejdę do właściwego tematu, muszę poczynić kilka uwag dotyczących relacji między wyróżnianymi dziedzinami badań a podstawowymi dla nich „słowami kluczowymi”, organizującymi i wprawiającymi w ruch proces refleksji nad tym, co oznaczają. Tradycyjnie te kluczowe terminy rozumiane były jako definicyjne dla dyscypliny, wyznaczały jej cele i granice. Uważano na przykład, że uprawiając teatrologię, trzeba zdefiniować teatr, bo bez tego wiedza o nim nie wie, czym się zajmuje, i grozi jej zagubienie. Podobnie ze społeczeństwem w socjologii, kulturą w kulturoznawstwie, literaturą w literaturoznawstwie itd. Wystarczy spojrzeć na tę krótką listę, by zobaczyć, że założenie o „podstawowości” pewnych pojęć, które warunkują istnienie dyscyplin wokół nich budowanych, nie jest w praktyce przestrzegane. Teatrologia

rozwija się bez precyzyjnej i akceptowanej choćby przez większość badaczy jednej definicji teatru, podobnie jak socjologia bez jednej definicji społeczeństwa, kulturoznawstwo bez jednej definicji kultury itd. Wielość i konkurencyjność sposobów rozumienia fundamentalnych pojęć wcale nie przeszkadza rozwojowi praktyk badawczych.

Pojawia się w związku z tym pokusa, żeby odłożyć teorię i „robić swoje”, czyli zająć się konkretnymi zjawiskami i problemami. Pokusa zrozumiała, ale z wielu powodów nie sposób jej zaakceptować. Wyjściem wydaje się raczej myślenie o „słowach kluczowych” nie jako definicyjnych i delimitacyjnych, ale dynamizujących i organizujących proces badawczy. Mówiąc prosto: wybór, przemyślenie i określenie sposobu rozumienia podstawowych terminów nie mają wieść do wytyczenia pozycji, wykreślenia granic i przygotowania się do ich obrony, ale powinny służyć jako narzędzie uświadamiania i objaśniania wyzwania, na które chce się odpowiedzieć, oraz dróg i sposobów, w jakie się to czyni i ma zamiar czynić w przyszłości.

W ten właśnie sposób chciałbym ponownie pomyśleć o przedstawieniu – terminie, który w swojej praktyce badawczej, dydaktycznej i pisarskiej kilka lat temu uznałem za podstawowy dla wybranej i uprawianej przeze mnie dziedziny badań. Jako taki wprowadzam go w działania, które na różnych frontach podejmuję, ale też nie traktuję tego działania jako jakiejś formy naukowego prozelityzmu: nie mam zamiaru nikogo nawracać na przedstawienie. Mogę jedynie wyjaśniać, dlaczego wybrałem przedstawienie i jak ono działa jako „aktor teorii” w obrębie praktyki badawczej oraz do jakiego myślenia zachęca.

Wybór przedstawienia jako pojęcia kluczowego dokonał się w moim przypadku w bardzo konkretnym momencie i w bardzo konkretnych okolicznościach. Przystępując do pracy nad książką *Teatra polskie. Historie*, musiałem – bardziej innym niż sobie – wyjaśnić, czym właściwie ma ona być. Moim zamiarem było opisanie różnorodnych polskich performansów kulturowych zawierających elementy teatralne, widowiskowe i dramatyczne. Obok teatru jako instytucji i praktyki artystycznej – bohaterami książki miały być też inne „teatra”: obrzędowe i religijne, narodowe i polityczne, indywidualne i zbiorowe. Choćby ze względów praktycznych – pisarskich – trzeba było ten zbiór jakoś nazwać, bo nie można używać nieustannie skomplikowanych enumeracji cech wspólnych. Spośród wszystkich możliwości wybrałem właśnie przedstawienie, uznając je nie tyle za najbardziej przylegające do tego, co historycznie było przedmiotem mojego opisu, ile za wyznaczające najciekawsze perspektywy na przyszłość.

Poza przedstawieniem miałem do wyboru trzy inne możliwości: teatr, widowisko i performans. Pierwszy odrzuciłem od razu, uznając, że jest na tyle mocno związany z historycznie zmienną wprawdzie, ale jednak mocno zdefiniowaną praktyką artystyczną i – co ważniejsze – formą organizacyjno-instytucjonalną, że próba jego ewentualnego poszerzenia wywoła jedynie niepotrzebne zamieszanie. Jednocześnie przesłoni proponowaną zmianę w podejściu

do zakresu i przedmiotu badań. Jestem też przekonany, że takie rozwiązanie – niezależnie od indywidualnych intencji i motywacji – grozi uznaniem teatru w jego euroamerykańskiej formie za model dla innych odmian przedstawień i zmierza do badań pod hasłem „jako”. Niezależnie od mojego teatrologicznego i dramatologicznego zaplecza uważam za rzecz podstawową unikanie takiej potencjalnej hierarchizacji, w której odwołanie do cieszącej się prestiżem sztuki ma niejako usprawiedliwiać zajmowanie się przedstawieniami o mniej wyrazistych granicach i konwencjach oraz mniej „chwalebnej” historii. Zastrzec przy tym wypada, że odsunięcie terminu „teatr” nie oznacza rezygnacji z zajmowania się samym zjawiskiem, także w sposób poszerzający jego stereotypowe rozumienie.

Z dwoma pozostałymi terminami sprawa była bardziej skomplikowana. Pierwszy z nich – widowisko – ma w polskiej humanistyce pozycję ugruntowaną teoretycznie i praktycznie przede wszystkim dzięki wieloletniej już i bardzo owocnej działalności warszawskiej szkoły antropologii widowisk, stworzonej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego przez Leszka Kolankiewicza, Wojciecha Dudzika i ich współpracowników. Przyjęła ona za podstawowy termin „widowiska kulturowe”, określając swoją dziedzinę jako „antropologię widowisk”. Już po powstaniu performatyki i w odniesieniu do niej Dudzik uzasadniał podtrzymanie tego rozróżnienia, wskazując na potrzebę wydzielenia z szerokiego i stale poszerzanego pola badań performatycznych tego, co dotyczy specjalnej kategorii zjawisk, nazywanych właśnie „widowiskami kulturowymi”, dla których – jak pisał za Johnem MacAloonem – „oczywistym paradygmatem jest teatr” i które opierają się na „scenariuszu, strukturze, a co za tym idzie – tradycji”. „Wyznacznikami tak rozumianych widowisk kulturowych – pisał dalej Dudzik – są ich granice czasoprzestrzenne (początek i koniec, miejsce) oraz wiadoma przyczyna podjęcia danej aktywności” (Dudzic 2009: 429).

Pierwszym, a zarazem mniej ważnym powodem, dla którego termin widowisko wydaje mi się problematyczny, jest jego nieszczęśliwa polska etymologia wiążąca badane zjawiska z widzeniem, a więc uprzywilejowująca jeden zmysł – wzroku oraz narzucająca perspektywę wizualności jako dominującą. Niezależnie od wszelkich możliwych wyjaśnień i zastrzeżeń utrudnia to już na poziomie językowym zajmowanie się takimi wyróżnionymi czasowo i przestrzennie zespołami działań, w których prymat przyznany jest innemu zmysłom.

Dobrym przykładem może być koncert, zwłaszcza muzyki popularnej. Jego badanie z perspektywy widowiska (zgodnie z przywołanym sposobem rozumienia pojęcia) sprowadza się często do analizy elementów spektakularnych, dla których „oczywistym paradygmatem jest teatr”. Typowe są tu opisy i interpretacje koncertów rockowych z lat siedemdziesiątych, wskazujące na przebrania, role i elementy narracji wizualnej w twórczości takich wykonawców, jak Pink Floyd, David Bowie czy Alice Cooper. Analizom tym umyka jednak za-  
zwyczaj specyfika przedstawienia rockowego, które najczęściej operuje innymi

środkami budowania dynamicznie zmiennych relacji z publicznością niż wyraziste „teatralizacje”. Środki te są przy tym podporządkowane nie wizualności, ale sferze audialnej – nie są więc z natury spektakularne. Badacze widowisk są oczywiście w stanie je dostrzec i zanalizować, ale czynią to, niejako zdradzając swoją wyjściową kategorię. Oznacza to, że w tym i innych przypadkach odejścia od dominującej pozycji widzialności „słowo kluczowe” utrudnia mierzenie się z przedmiotami badań. Wskazana więc jest jego zmiana lub uzupełnienie.

Drugi, ważniejszy powód, a zarazem wyjaśnienie, dlaczego uzasadnione wydaje się sięgnięcie po „przedstawienie”, wiąże się ze sposobem, w jaki ten termin w swojej *Estetyce performatywności* rozumie Erika Fischer-Lichte (2008). Idąc za rozpoznaniem ojca teatrologii Max Hermanna, badaczka uznaje przedstawienie za zdarzenie zachodzące w konkretnym miejscu i czasie między określonymi grupami ludzi. Akcentuje więc pojedynczość, niepowtarzalną serię działań i interakcji zachodzących – niezależnie od stałości wyjściowego scenariusza i zespołu wykonawców – zawsze w innych warunkach, przy współdziale innej, unikatowej publiczności. Wprowadzie w wypadku teatru i teatrologii pojedynczość przedstawienia jest kategorią problematyczną, ale właśnie w przypadku wielu przedstawień nieteatralnych staje się wręcz ich cechą podstawową i oczywistą. Być może najbardziej widać ją w manifestacjach politycznych, które niezależnie od historycznie utrwalonych konwencji oraz powtarzających się elementów i rozwiązań (przestrzennych, dramaturgicznych, widowiskowych itp.) z zasady dążą do akcentowania pojedynczości i niepowtarzalności. Ich ideałem jest wszak jednorazowa manifestacja, osiągająca natychmiast zamierzony skutek i wywołująca zmiany, których domagają się jej uczestnicy. Nawet tam, gdzie manifestacje stają się cykliczne i przekształcają z wolna w ceremonie (jak na przykład „miesięcznice smoleńskie”), zachowują szczególną pozycję tego, co wyjątkowe, niepowtarzalne, zdarzające się tylko „tu i teraz”. Podobnie jest też w sporcie, który – przy całym swym uregulowaniu i konwencjonalizacji – właśnie z niepowtarzalności czyni swoją siłę.

Dla badania przedstawień jako zjawisk niepowtarzalnych kluczowe jest wprowadzenie do opisów, analiz i interpretacji performatywnych procesów ich wytwarzania, syntetycznie opisywanych przez Fischer-Lichte w dobrze znanym fragmencie jej książki:

[...] proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku. Samostwarzanie oznacza, że wprawdzie wszyscy uczestnicy doprowadzali do jej powstania wspólnymi siłami, ale nikt nie mógł jej w pełni z góry zaplanować, kontrolować i w tym sensie tworzyć. [...] Trudno więc w tym przypadku wciąż mówić o twórcach i odbiorcach. W znacznie większym stopniu chodzi tu o współtwórców, którzy w różnym stopniu i w różny sposób przykładają rękę do tworzenia spektaklu, nie mogąc go jednak do końca określić. [...] Aktorzy i widzowie ze swoimi działaniami figurują jako elementy w pętli feedbacku, jako ci, których stwarza dla siebie samo przedstawienie (Fischer-Lichte 2008: 78–79).

I znów: Fischer-Lichte pisze o przedstawieniu teatralnym, a właśnie w tego typu przedstawieniu owo ustanawianie wcale nie jest takie oczywiste (władza nad przebiegiem i znaczeniami nie jest wszak rozłożona równomiernie). Performatywność przedstawień o wiele łatwiej dostrzec w innych ich odmianach, w których odwołanie do zgromadzonej publiczności jest albo podstawą działania (manifestacje polityczne), albo jego ważnym elementem, doprowadzającym niekiedy do zmiany wyjściowej i zakładanej hierarchii (sport i przedstawienia przejmowane lub przekształcane przez kibiców).

Doniosłe rozpoznanie Fischer-Lichte oznacza, że przedstawienie nie jest stwarzane przez kogoś, ale ustanawia się pomiędzy, a jego przebieg i dramaturgia nie są do końca i w pełni kontrolowane przez nikogo. Oznacza także, że znaczenia przedstawienia i jego konsekwencje nie są możliwe do ostatecznego ustalenia i rozpoznania wyłącznie na podstawie tego, co dane do widzenia. To właśnie dlatego pojawia się konieczność wprowadzenia do teorii i badań pojęcia „przedstawienie” nie zamiast, ale obok widowiska.

W tej perspektywie widowisko to taki konstrukt kulturowy, który – jako dany do widzenia, oglądania – wymaga widza, a nawet więcej – widza ustanawia. Słowo to wprowadza rozróżnienie na czyniących i oglądających, niejako wypychając poza granice opisywanego przez nie zbioru te działania, które nie przewidują bycia jedynie oglądanymi, a nawet wręcz są skierowane przeciwko postawie widza, niezależnie od tego, jak bardzo „aktywne” miałyby być jego patrzenie. Oczywiście w praktyce możliwe jest prowadzenie pod hasłem „widowisko” szczegółowych badań, które z polem znaczeniowym tego terminu nie mają wiele wspólnego, nie widzę jednak powodu, by tę wewnętrzną sprzeczność powielać w imię dogmatycznej wierności przyjętym przed laty rozwiązaniom.

Oczywiście istnieją w proponowanym przeze mnie polu obserwacji i badań takie zjawiska, dla których najlepszym określeniem jest widowisko. Wobec rozpoznanej już dawno szczególnej spektakularności kultury współczesnej (zob. Debord 2006) wyrzekanie się tego terminu byłoby absurdem. Uważam jednak, że trzeba jego stosowanie ograniczyć do tej grupy zjawisk, która w sposób świadomy odwołuje się do wzroku i preferuje postawę widza jako obserwatora. Ma to też swój aspekt polityczny i etyczny. Przedstawienie akcentuje współkreacyjność publiczności (w tym sensie jest zjawiskiem istotowo publicznym), podczas gdy widowisko sprzyja raczej podziałom na dwa odrębne zespoły: wykonawców i oglądających. Żaden z tych modeli nie jest przy tym sam przez siebie bardziej skuteczny politycznie lub „wyższy” etycznie (dystans widza może mieć o wiele większy potencjał krytyczny niż aktywność współuczestnika ulegającego zbiorowym emocjom). Niemniej jednak stanowią różne sposoby kształtowania i przeprowadzania działań zbiorowych mających scenariusz, strukturę, określoną tradycję, wyraziste granice czasoprzestrzenne oraz „wiadomą przyczynę podjęcia danej aktywności”. Co wydaje mi się niezwykle istotne, dla sporej części takich zjawisk teatr nie jest modelem para-

dygmatycznym, a przenoszenie na nie pojęć i schematów teatralnych grozi ich zafałszowaniem i błędnym rozumieniem. Tak jest, moim zdaniem, w wypadku demonstracji politycznych, zawodów sportowych, różnorodnych przedstawień kultury popularnej, a w końcu także rytuałów, gdzie kategoria „widowiska” od lat „pracuje” z wielkimi oporami jako szczególnie problematyczna.

Jak wynika z wszystkiego, co wyżej powiedziałem, przedstawienie jest terminem znacznie węższym od performansu. W ciągu dziesięciu lat od wydania polskiego przekładu książki Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp* (2006) zaproponowane przez jej tłumacza Tomasza Kubikowskiego spolszczenie performans stało się pojęciem tak otwartym, że w mniejszym stopniu oznacza jakiś dający się zdefiniować rodzaj, typ, grupę działań czy zdarzeń, a w większym postawę wobec tego, co się opisuje. Wobec trudności, a i pewnej niechęci do historycznego określania wyznaczników Schechnerowskiego „jest performansem” – wkroczyliśmy w pragmatyczną dziedzinę „jako performans”, przy czym owo „jako” zostało skreślone. Niezależnie od niebezpieczeństwa zbyt łatwego nadużywania terminu jako znaku „nowoczesności” ruch ten jest zgodny z kierunkiem rozwoju performatyki i tak kluczowymi dla niej propozycjami, jak dokonane przez Jona McKenziego i innych odkrycie oraz opisanie działania mechanizmów performatywnych poza tym, co Schechner był skłonny uznać za „jest performansem”, czyli za *cultural performance*. Pisałem niedawno w innym miejscu (Kosiński 2016: 26–27), że w ciągu ostatniej dekady performatyka rozwinęła się w Polsce głównie w dwóch formach: performatyki przedstawień oraz performatyki performatywności. Ta druga:

[...] stanowi nowy wariant uogólnionej refleksji nad ludzką rzeczywistością, w której centrum nie stoi już – jak w antropologii – człowiek, lecz procesy, nad którymi ma on tylko częściową władzę i kontrolę, a które wytwarzają tożsamości realizowane często bezwiednie, a nawet traktowane jako „naturalne”. [...] Performatyka performatywności [...] może się przedstawieniami i performansami jako takimi w ogóle nie zajmować, ponieważ interesuje ją „dominująca społecznie symulacja” oraz ukrywane przez nią „procesy performatywnego ustanowienia”. Oczywiście sięga chętnie po przedstawienia i dzieła kultury, bo potrafi z powodzeniem wykorzystać je jako materiał ukazujący interesujące ją zjawiska, a z zasady stara się myśleć poprzez analizy konkretnych przypadków, ale jej celem nie są badania przedstawień i tekstów, lecz wiedza o świecie, który – co fundamentalne dla tego myślenia – jest procesualnie konstruowany, komponowany i wykonywany z wykorzystaniem środków, strategii, taktyk i narzędzi, jakie znamy lepiej i łatwiej jesteśmy w stanie pokazać w „fikcyjnych” dziełach wyobraźni (Kosiński 2016: 34).

Performans to ogólna nazwa tego procesu, który Kubikowski w swych pracach widzi wręcz jako fundamentalny dla ludzkiego przetrwania (zob. Kubikowski 2015). Używanie tak rozległego i płynnego terminu do opisu przedmiotu badań oznacza nie tyle wyznaczanie jakiegoś terytorium, ile – jak już wspominałem – deklarację postawy badawczej.

Przyjmując ją i przyjmując tak szerokie rozumienie performansu i performatyki, uważam jednocześnie za teoretycznie i praktycznie uzasadnione wydzielenie z tego rozległego pola szczególnej grupy badanych zjawisk, które same prezentują się jako czasowo, przestrzennie, dramaturgicznie i znaczeniowo wydzielone. W tym aspekcie zgadzam się z przedstawicielami warszawskiej szkoły antropologii widowisk, różniąc się od nich jednak zasadniczo co do sposobu konceptualizacji wyróżnianej grupy. Tę różnicę ujmuję właśnie termin przedstawienie.

Wybór tego, a nie innego polskiego słowa uzasadniałem już w *Teatrach polskich*, a także w książce najnowszej (Kosiński 2016). W obu publikacjach wiązałem go z faktem, że przedstawienie, mające słownikowo zakres bardzo podobny do widowiska (oba terminy słowniki uznają za synonimy), etymologicznie odsyła do zupełnie innej sytuacji wyjściowej, a mianowicie do „stawiania przed”, tak jak wtedy, gdy jesteśmy komuś (dosłownie) przedstawiani. W tym swoim podstawowym aspekcie polskie słowo nie implikuje powtórzenia, naśladowania (jak wiązana z nim, a wywodząca się z łaciny „reprezentacja”), ale opisuje czynność polegającą na daniu do postrzeżenia i poznania. Zdanie poprzednie zbudowane jest częściowo z autocytatów, ale nie mam zamiaru w dalszej części wywodu powtarzać tego, co już napisałem gdzie indziej, lecz wychodząc od prostej sytuacji wpisanej w słowo „przedstawienie”, prze-myśleć ją w perspektywie potencjalnych korzyści badawczych.

Akt „stawiania przed” nazwałem we wcześniejszych tekstach aktem komunikacji, dodając, że jest on niejako „jednostronny”, gdyż nie zawiera aspektu skutecznego oddziaływania. Teraz wydaje mi się to daleko nieprecyzyjne. Nie ma powodu, by – w duchu Hermanna i Fischer-Lichte – nie widzieć przedstawienia jako całości samostwarzającej się w procesie sprzężenia zwrotnego. A co za tym idzie – nie włączać do badań nad nim także aktywności różnych grup uczestników o różnym stopniu i odmiennych formach zaangażowania. Pisząc poprzednio o „jednostronności”, chciałem ocalić i uzasadnić pragmatycznie zachowywaną w wielu odmianach przedstawień koncentrację na działaniach owych „sprawców”, czyli – dosłownie – aktorów przedstawienia. Trzeba jednak pamiętać, że w zależności od rodzaju przedstawienia i obowiązujących w nim zmiennych „reguł gry” sprawczość dynamicznie zmienia swoje centra, a stopień aktywności poszczególnych grup uczestniczących i współtworzących przedstawienie tylko niekiedy bywa równomierny i stały. Istnieje tu cała gama możliwości, dających się opisać pod warunkiem rezygnacji z przedwstępnych założeń o jednym „paradygmatycznym wzorcu”.

Z wszystkiego, co powiedziałem wyżej, chciałbym wyprowadzić teoretyczny i praktyczny wniosek, że przedstawienie to podstawowy termin opisujący sekwencję działań o różnym stopniu zorganizowania, najczęściej złożonych i ujętych w metakomunikacyjne ramy, pozwalające je rozpoznać i wyróżnić spośród innych działań i wydarzeń; ich przebieg, kompozycja i znaczenie są ustanawiane w ich trakcie w wyniku procesów performatywnych, w które

w różnym stopniu zaangażowani są wszyscy uczestnicy. Performatyka tak rozumianych przedstawień zajmowałaby się badaniem tworzonych (tworzących się) w ten sposób całości, ich elementów składowych, przestrzeni, wyglądu, kompozycji czasowej oraz dramaturgii ich przebiegu, z uwzględnieniem procesów performatywnych ustanawiających ich specyficzne, jednostkowe znaczenie, przy szczególnym zainteresowaniu zmiennymi relacjami między różnorodnymi i różnorodnie się pozycjonującymi oraz określającymi grupami współtworzącymi te całości. Jej wyjściowym założeniem metodologicznym byłyby przy tym rezygnacja z przyjmowania za wzorcowy jakiegokolwiek rozpoznanego typu aktywności kulturowych (teatru, rytuału, gry, karnawału itd.) i dążenie do sformułowania immanentnej poetyki każdego z badanych przedstawień. Oczywiście nie oznacza to rezygnacji z łączenia w grupy i typy przedstawień charakteryzujących się wspólnymi cechami, powtarzalnością pewnych rozwiązań czy odwoływaniem do wspólnego typu działań, niemniej jednak konieczna wydaje się w tej kwestii daleko posunięta ostrożność i rezygnacja z przyjmowania apriorycznych definicji. Podstawą tak rozumianej performatyki przedstawień – co często powtarzam naszym studentom – jest szczegółowy, skupiony na konkretach i detalach opis analityczny, na podstawie którego można dopiero się pokusić o uogólnienia. Tak rozumiem zasadę, że to badany przedmiot powinien być źródłem metody, a nie odwrotnie. Istotną rolę odgrywają przy tym cel, jaki sobie stawiamy, i stopień jednorazowości przedstawienia. Inaczej będzie przebiegała i inne da wyniki analiza ważnego przedstawienia o charakterze całkowicie jednorazowym (na przykład Światowe Dni Młodzieży w Krakowie, Igrzyska Olimpijskie w Rio de Janeiro – by podać dwa ostatnie i szczególnie spektakularne przykłady); inaczej próba stworzenia „gatunkowego” opisu określonej odmiany przedstawień (na przykład zawody w skokach narciarskich), inaczej – całego ich typu (przedstawienia sportowe). To ostatnie, wobec wielości i różnorodności pojedynczych odmian i ich wydarzeniowych realizacji, wydaje się szczególnie trudne, choć zarazem stanowi wyzwanie, na które performatyka przedstawień spieszy odpowiedzieć, by w ten sposób niejako uzasadnić potrzebę i sens swego istnienia. Wobec ogromnej liczby i wielkiego znaczenia zjawisk lokujących się w zarysowanym powyżej polu ten pośpiech – mimo wszystkich niebezpieczeństw – okazuje się jak najbardziej wskazany.



## Literatura cytowana

- Debord 2006: Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu* (1967 i 1988), przeł. Mateusz Kwaterko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Dudzik 2009: Wojciech Dudzik, *Posłowie do wydania polskiego [w:] Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Fischer-Lichte 2008: Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności* (2004), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Kosiński 2010: Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Kosiński 2016: Dariusz Kosiński, *Performatyka. Pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe* [w:] tegoż, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 17–37.
- Kubikowski 2015: Tomasz Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2015.
- Schechner 2006: Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp* (2002), przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekładu Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

## Literatura polecana

- Performance Studies. Sources and Perspectives / Performatyka: źródła i perspektywy*, red. Juliusz Tysza, Wydawnictwo Kontekst, Poznań 2014.
- Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.